

CLAUDE SCHNERB

**CONTRE SARTRE
OU
LA LANTERNE MAGIQUE
DE PROUST**

EDITINTER

CONTRE SARTRE
OU
LA LANTERNE MAGIQUE
DE PROUST

DU MÊME AUTEUR

Les Porches de Jérusalem, roman (Denoël)

L'Humour Vert, essai (Buchet-Chastel)

Je Pense, essai (Buchet-Chastel)

L'Enfant Qui Ne Voulut Pas Etre Roi, conte pour enfants. (Éd. de L'Enfant-Poète)

Aux Bords de la Vie, nouvelles (Editinter)

Théâtre I

L'Empêcheur de Danser en Rond - L'Ingénu de la Rue Lepic (Editinter)

Théâtre II

Bog - Le Génie de la Bastille et sa Femme (Editinter)

Pièces radiophoniques

Une Alliance en Platine, La Rencontre, Les Prunes ou la Troisième Solution (Radio-France et Les Editions du Laquet)

CLAUDE SCHNERB

CONTRE SARTRE

OU

LA LANTERNE MAGIQUE
DE PROUST

EDITINTER

“Contre Sainte-Beuve”

Marcel Proust

“Je hais tous ces truqueurs qui veulent nous faire croire qu’il y a un monde magique de l’écrit.”

Jean-Paul Sartre

La marquise sortit à cinq heures.
Voilette baissée, ses mains crispées
dans son manchon, elle jetait à droite,
à gauche, des coups d’œil inquiets.
– Ouf, soupira-t-elle, Paul Valéry
n’est pas là.

CONTRE SARTRE

OU

LA LANTERNE MAGIQUE DE PROUST

Sartre qui fut à ses heures un écrivain plutôt génial déniait, théoricien, toute magie à l'écrit. Le mot, disait-il, un simple signe, une vitre sur l'objet. (*Qu'est-ce que la littérature ?*) Derrière la vitre, le monde à dévoiler tel quel au lecteur pour l'inciter à le changer.

C'est direct. Le mot "montre". Ce réalisme utopique conduit Sartre à approuver la question posée au futur écrivain : "Avez-vous quelque chose à dire ?" Mais c'est le Norpois de Proust qui pose de telles questions. Que peut y répondre le jeune Hugo qui commence d'écrire à quinze ans ? Qu'il a à dire *Choses Vues* et *L'art d'être Grand-Père* ? Le mot même de vocation stipule que l'appel retentit avant la réponse et, de toute façon, l'œuvre transcendera son projet. Elle est donc indicible. C'est sa raison d'être ou d'advenir.

Avant d'aller plus loin, admettons un instant que les mots soient réellement ces vitres sur les choses, alors peu importerait le matériau de la vitre, le choix de tel ou tel synonyme pour désigner le même objet immuable. Nous devrions donc constater une stricte équivalence entre le distique de Rimbaud cité par Sartre :

O saisons, ô châteaux,
Quelle âme est sans défauts ?

et n'importe quelle transcription littérale, celle de Littré :

O quatre grandes divisions de l'année, ô demeures
féodales fortifiées,
Quelle est l'âme qui n'a pas de défauts ?

où la beauté ne s'évanouit pas sans retirer en outre toute signification à une phrase désormais incohérente.

Il y a donc quelque chose qui pêche dans le postulat.

Jusqu'où peut aller chez un disciple le même égarement, M. Revel l'expose dans un "Sur Proust" où, même en soufflant très fort, il ne parvient pas à éteindre la lanterne magique du petit Marcel. Du moins nous donne-t-il l'occasion de commencer par lui.

Comme Sartre sous le nom de poésie, comme Benda au titre de "la science", comme Barthes en l'honneur du social ou Robbe-Grillet au profit de la géométrie, M. Revel discerne bien que la suprême ennemie du réalisme, c'est la métaphysique, porteuse d'autres sens.

Proust voulait édifier son œuvre comme une cathédrale. Il posait l'intuition des mystères à la source de toute émotion esthétique. Il était ce sourcier de son passé où se cachait pour lui l'immortalité. Le redécouvrir enfin à travers la réminiscence fut une "vision éblouissante", une "céleste nourriture", "une contemplation d'éternité", une "joie extra-temporelle" ou "pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente". Il suffit de frapper de son pas certain pavé, et le passé ressurgit, intact, indestructible, preuve de l'éternelle pérennité.

La conclusion imperturbable de M. Revel est que Proust n'est "suspect d'aucun arrière-goût de transcendance" ! L'honnêteté de M. Revel a, elle, en l'occurrence quelque chose de transcendant. Pauvre Proust à qui il renforce sans pitié ses mots, voire ses derniers mots, dans la gorge ! "L'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance." Tout le monde connaît cette chute, au double sens du mot, devant le petit pan de mur jaune où la mort imaginaire de Bergotte préfigura la sienne. Le jour même de son évanouissement devant le tableau de Vermeer, Proust rédigea ces lignes si graves où M. Revel choisit de voir l'oraison funèbre polie d'un auteur pour son personnage. Rien que des "habitudes de langage".

Au reste, des habitudes, Proust n'en a pas de bonnes. Un "raseur" avec ses "incroyables aubépines". Son histoire de madeleine est d'un élève de troisième, sa description des eaux de la Vivonne d'un écolier. Ses métaphores sont dignes de Pérochon. Il ne sait pas décrire la nature, ni d'ailleurs aucun objet, fût-ce un jet d'eau.

Ici, je m'arrête. Je retrouve par hasard dans le colloque *Que peut la littérature ?* ce début de phrase sur la cathédrale de Bayeux comparée à une de Sartre sur Florence : "Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougêâtre". N'est-ce pas plus que décrire, trouver un équivalent verbal de cette beauté ?

En revanche, quand Proust décrit les gens, les salons, les calembours de Cottard, quel talent, quel génie comique ! Néanmoins à quoi bon ces illuminations et révélations s'il ne s'agissait en fin de compte que de "décrire minutieusement les maîtres d'hôtel de Paris ou de Balbec" ?

La méprise est totale et ne vaudrait pas qu'on s'y

arrête si longuement. Humilier les aubépines devant les calembours ou le poète devant le comique ne relève que d'une surdité particul  re, mais l'erreur du critique est plus commune. Elle s'exprime moins à travers les maîtres d'hôtel que dans le "décrire". Elle est une erreur sur la fonction du langage.

Pour Sartre comme pour Benda, pour Barthes, pour tous ces "réalistes", le langage n'existe pas en soi. Aucun n'a de vie propre, de pouvoirs singuliers ou spécifiques. Rien d'essentiel ne distingue donc le langage littéraire du parler. Selon Sartre, Proust est un "parleur". Pour M. Revel, l'Ulysse de Joyce ne doit sa "grandeur" qu'à la "nouveauté de la matière" et à "l'audace de la pensée". Le roman perdra donc grandeur et emploi à l'heure historiquement fatale où la matière cessera d'être neuve et la pensée audacieuse. Ce sont des absurdités, mais révélatrices. Qui ne veut pas la fin ne veut pas les moyens. Sartre ne la veut pas.

Il ne la veut pas, et on retrouve chez lui le même anathème ("Je hais tous ces truqueurs...") que chez Benda ou chez M. Revel contre le mot qui prétendrait déborder sa fonction de signe. Appelé à se soumettre à des besognes extérieures, descriptives ou politiques, le langage ne doit recéler dans d'arrière-fonds obscurs ou dans des secrets de composition, ne détenir nativement dans sa chair aucun principe de surréalité, voire de différence. Ceux qui brisent la vitre sont des po  tes irresponsables.

La négation métaphysique aboutit ainsi logiquement à celle d'un absolu du langage et à une excommunication, très explicite chez Sartre, de la poésie.

Doit-on le rappeler, sur la page, les objets réels, ce

sont bien les mots, épais, denses, et non les maîtres d'hôtel ou les aubépines qui, eux, sont illusoires. De même, sur la toile, voit-on en réalité pâtes, formes et couleurs quand on croit voir une cruche et des pommes, et, bien évidemment, ces couleurs constituent avant ces objets l'identité de l'œuvre.

Tel le naïf amateur de peinture, M. Revel traverse sans le voir ni l'entendre ce langage inouï pour n'admirer sur la page que des objets bien rendus – justifiant à sa manière le mot célèbre et incompétent de Pascal sur la vanité de la peinture.

Bref le langage : système de signes abstraits, algèbre de la pensée, substitut de la chose ? ou bien le matériau différent qui permet la saisie d'une surréalité ? Politique ou poétique ?

On sait ce que, pour Proust, représente le nom. Le narrateur de *La Recherche* tombe amoureux de la duchesse de Guermantes pour en avoir bien avant de la connaître admiré et aimé le patronyme, sésame d'un monde ancien, historique, semi-féérique. Sartre lui-même rappelle la phrase de Mosca devant la berline qui, dans *La Chartreuse de Parme*, emporte au loin Fabrice et la Sanseverina : "Si le mot d'amour vient à surgir entre eux, je suis perdu." En psychanalyse, nous dit-on, c'est moins l'objet ou le sentiment qui se trouvent refoulés que le mot qui les dénoncerait à la conscience. Au stade même du parler, le mot déborde donc sa seule fonction de signe, il signifie et il signale. Il renferme une charge psychique. Il n'est pas, comme le dit naïvement M. Revel, "un signe conventionnel destiné à exprimer une idée", mais bien une parcelle de nous-mêmes et qui, détachée, continue de briller et d'agir ; moins ainsi notation abstraite qu'écho ou reflet avec tout ce que cela suggère de prolongé, de révélateur. Et si certes cette magie n'a guère lieu d'opérer dans un langage courant : "Prendrez-vous du fromage ?", n'est-il pas surprenant de voir Sartre mesurer à la même aune les pouvoirs du langage littéraire, tenir que le mot montre bien l'objet réel quand il n'éveille en nous que son image partielle, subjective ?

O saisons, ô châteaux,
Quelle âme est sans défauts ?

Bien sûr, Littré ne se trompe pas. Le château est cette demeure féodale fortifiée. A travers l'un ou l'autre terme, l'édifice ne change pas, mais d'autre part, les vocables restent si distincts que passer de l'un aux

autres suffit à égarer la signification. Où ces saisons, ces châteaux évoquent une beauté lointaine, absolue, par contraste déchirante pour l'âme, Littré ne jette sur le papier que les pièces égarées d'un puzzle.

Contre l'idée d'un Sartre (ou d'un Barthes, etc.) le langage n'est donc pas "objectif". Il n'offre pas cette transparence que lui prête le philosophe au terme d'une relation où l'invisibilité du mot assurerait la visibilité de l'objet.

Même dans ce langage courant, le mot ne montre rien. Il faut un coup d'œil sur le plateau pour voir de quels fromages il s'agit. Le mot chaise ne montre pas une chaise (laquelle ?). Plutôt il désigne dans la chose une fonction. On perd donc avec Sartre sur les deux tableaux, ni vue, ni vision. Le château reste là un édifice invisible et qui ne rime à rien.

Si le mot possédait ce fallacieux pouvoir de montrer, simplement la littérature n'existerait pas. Tout écrit serait une copie conforme.

Pour défendre sa thèse obstinée, Sartre dresse deux camps fantomatiques, situe deux champs isolés du langage. Ou bien on traverse le mot comme une vitre et on poursuit "à travers lui la chose signifiée" et, dans ce cas, on montre, on dévoile, on fait preuve de réalisme, on agit politiquement. Ou bien on considère le mot lui-même comme un objet, qu'on choie, qu'on dénature, dont on joue, et on est un rêveur, un poète souvent inspiré, mais hors de la vie et socialement voué à l'échec. Il ne manque plus au portrait que la cravate Lavallière.

L'unique exemple cité par Sartre de ce mot poétique et dévoyé a ceci d'admirable qu'il n'est tiré d'aucun poème, et pour cause : il reste invisible à l'œil nu.

"Florence est ville et fleur et femme ; elle est ville-

fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du *fleuve*, la douce ardeur fauve de l'*or* et pour finir s'abandonne avec *décence* et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'*e* muet son épanouissement plein de réserve."

C'est talentueux, mais "l'étrange objet" ne paraît pas du tout. Florence serait incapable de figurer telle quelle dans une anthologie poétique. Florence point final. Ou terminus. La rêverie personnelle de Sartre reste extérieure au mot qui la provoque. Ces songes ne s'incarnent pas. Lorsque Rimbaud cite les saisons, les châteaux, l'âme, rêve-t-il sur des consonances ? Eh bien oui ou à moitié. Assez pour qu'il ne reconnaisse pas lui-même son émotion "brouillée par ses vocables ambigus". Mots-choses et sens s'amalgamant produisent une opacité où la communication s'enlise.

"Quelle âme est sans défauts ?" paraissait pourtant une question claire. Illusion. "Personne n'est interrogé, personne n'interroge, le poète est absent. Et l'interrogation ne comporte pas de réponse ou plutôt elle est sa propre réponse (...) Voilà l'interrogation devenue chose comme l'angoisse du Tintoret était devenue ciel jaune. Ce n'est plus une signification, c'est une substance."

Une substance, ce verbe interrogatif. Son usage comme sa signification sont au contraire des plus courants. Soit cette carte postale : "Je vous écris de Dieppe. Il fait beau. La mer est toujours recommencée. On nage, on se promène. Quel meilleur emploi faire de ses vacances ?" Ou bien ce prêche : "Mes frères, il nous faut tendre à la perfection. Hélas, quelle âme est sans défauts ?" Des phrases faites pour entraîner le chœur des réponses négatives. Elles sont utilitaires, de sens

clair et sans charge poétique, ce qui ruine les assertions de Sartre.

Or la phrase du prêcheur est mot pour mot celle de Rimbaud. Si chez celui-ci et sans renoncer à sa signification, elle acquière une telle résonance, alors la poésie n'est pas du tout où croit la voir Sartre. La comparaison avec le tableau du Tintoret est trompeuse. Rimbaud ne dépose pas au pied de ses châteaux une touche proverbiale. Il ne transmue pas une émotion en substance équivoque. Sa limpide phrase n'y doit pas cette accession à l'absolu à quelque tour de rhétorique, mais bien à sa position poétique, parce que, d'une égale beauté, appartenant au même ordre, elle apparaît comme symétrique et jumelle de ces saisons et châteaux sis sur l'autre rive du poème.

Tel est encore le sens de la rime, elle-même écho magique.

Tel aussi l'impérieux dessein du jeune poète. Le défaut de l'âme doit s'absoudre, et il ne le peut qu'intronisé dans cet absolu des saisons et châteaux. De sorte que Rimbaud dit ce qu'il dit, le contraire de ce qu'il dit, et que cette contradiction n'en est pas une. Cela s'appelle en effet, je crois, la transcendance.

Qu'est-ce que la poésie ? Cherchons la réponse à la source, fût-ce dans des clichés tels que chant matinal du coq, cloche de l'église, passage nocturne du train, ou n'importe quel rythme de la journée capable d'éveiller une fois ou l'autre cette impression qualifiée de poétique.

D'où vient-elle ? Dégagé de sa signification usuelle – ou prosaïque – le motif reparaît dans cette distraction de l'écoute comme l'écho d'on ne sait quel ordre lointain, majeur. Dans la prose anarchique de la journée, des sonorités vieilles comme le monde, ou comme notre vie, laissent entendre, proches soudain, la pérennité, l'éternité.

Telle est la structure poétique, d'une part désordre, hasard, non-sens, liberté ; de l'autre, ordre, prescience d'une signification, nécessité, unité. La poésie n'est pas évanouissement du relatif ou du contingent dans l'absolu, soit suppression d'un des termes de la contradiction ; elle est éveil à leur subite coexistence ; elle allie fugacement ordre et désordre, non-sens et signification, liberté et nécessité ; elle dédouble et elle unifie.

Le vers dans les poèmes impose un rythme à la matière verbale, un "ordre" (qui, parfois, dans la versification, n'a rien à régir). Ainsi du roman quand, de la masse obscure de ses événements, se dégage le sentiment de leur nécessité, du sens de notre vie, de l'unicité de toutes ; de la tragédie quand ses intrigues passionnées, désordonnées ou criminelles dévoilent enfin la trame du destin ; et du langage quand toute phrase s'y inspire, c'est-à-dire presque au sens propre quand il retrouve ce souffle, cet accord avec une sorte de loi universelle ou que, par sa sûreté et sa beauté, il en suggère la présence.

Tel encore l'objet de la réminiscence. Il reparaît on ne sait pourquoi ni d'où venu, mais marqué du même sceau, rime mystérieuse, comme si tout un passé, un temps perdus, émettaient ces signes de vie ou de survie.

Rien ne trouble le narrateur de *La Recherche* comme ces fugitives preuves d'éternité. Le temps lui échappe (partant échappe aussi au roman et à son lecteur). Ce conte des mille-et-une soirées n'est qu'une immense journée magique où des jeunes gens sont soudain frappés de vieillesse, ou de vice des cœurs purs. Le narrateur qui ne se voit pas vraiment mûrir ni vieillir assiste par là à d'inexplicables mutations. (La mutation est un principe du conte puisque destiné à des enfants sans expérience de l'âge et de ses bouleversements.)

Le narrateur s'efforce de fixer les fuyants objets de ses amours, sa mère au bord de son lit, Albertine dans sa chambre, mais tous et tout s'échappent, se dénaturent. Il se détache d'ailleurs aussitôt de ce qu'il obtient et qui cesse dès lors de figurer l'inaccessible, son seul pôle. L'objet de son vœu ne peut l'exaucer qu'en se refusant.

Proust ne cite pas nommément la poésie, mais ce qui le comble n'est pas la résurrection du passé comme tel (comment ressusciterait-il ?) ni le temps présent, mais bien cette soudaine coexistence – lorsque les pavés inégaux de la cour Guermantes laissent affleurer les dalles disjointes de Saint-Marc, et autour d'elles tout Venise avec ses eaux, ses clartés... Le temps passé dont, en tant que tel, il ne guérissait pas, est donc toujours là, immobile, éternel.

Ces rappels énigmatiques, arbres d'Hudimesnil, saveur d'une madeleine, tintement de la cuiller auront été pour lui ces portes sur un au-delà.

Comment reprocher à Proust que le temps ne

s'écoule pas dans son roman puisqu'il figure précisément l'objet de sa quête, de sa Recherche, et sa raison de l'écrire ? Le temps est en général le matériau des grands romans où tout naît, mûrit, s'achève. Chez Proust, un temps étale et sans durée, toile tendue entre le plus lointain souvenir et l'aujourd'hui, où se brochent tous les événements d'une vie, est le tissu même de l'œuvre.

Le passéisme n'en représente pas moins son défaut ou comme un reflet de l'impuissance du narrateur à rompre l'enchantement de son passé et inventer sa vie.

Ce qui peut expliquer la défiance d'un Breton, d'un Julien Gracq, d'un Loys Masson ou quelques autres à l'égard de Proust.

Mais Proust aura été aussi pour paraphraser Hugo "le moissonneur de l'éternel présent".

“Quelle chimère est-ce donc que l’homme ? Quelle nouveauté, quel monstre, quel sujet de contradiction, quel prodige ! Juge de toute chose, imbécile ver de terre ; dépositaire du vrai, cloaque d’incertitude et d’erreur ; gloire et rebut de l’univers.”

Mais pourquoi Pascal dispose-t-il d’un tel langage et non le philosophe qui se servirait de ces signes conventionnels, les mots, pour “exprimer une idée” ? (Et les mots, selon les mêmes critiques, ne vaudraient que ce que vaut l’idée.)

Or l’idée ici comme chez Rimbaud est plutôt banale, et au fond c’est la même, mais, chez l’un comme chez l’autre, il ne s’agit nullement d’exprimer. Pascal se soucie moins de philosopher que de délivrer dans le langage une obsession profonde, un émerveillement de l’âme – le verbe étant dans son irréalisme le seul lieu où cet écho des profondeurs puisse se propager et durer.

De même, quand M. Revel loue Proust de renoncer à la poésie pour se rapprocher de Saint-Simon, pour qui prend-il donc Saint-Simon ? A la limite, un excellent chroniqueur se fût-il trouvé à sa place que nous n’en aurions pas moins tout perdu, tandis que, bourgeois ou nobliau de province aux perspectives bornées, Saint-Simon, avec la même bile et le même génie, aurait pu occuper le même rang littéraire.

Sur la mort du Grand Dauphin (“*je sentais malgré moi un reste de crainte que le malade en réchappât*”) :

“Les premières pièces offraient les mugissements contenus des valets (...) Plus avant commençait la foule des courtisans de toute espèce. Le plus grand nombre, c’est-à-dire les sots, tiraient des soupirs de leurs talons, et, avec des yeux égarés et secs, louaient Monseigneur. (...) Ceux qui déjà regardaient cet événement comme

favorable (...) un je ne sais quoi de plus libre en toute la personne, à travers le soin de se tenir et de composer, un vif, une sorte d'étincelant autour d'eux les distinguait malgré qu'ils en eussent."

Un tel texte fait de l'exactitude du récit, de son réalisme, des vertus improbables. Du trouble, de l'agitation de cette nuit, Saint-Simon extrait un spectacle aussi surnaturel et comme déjà pris dans l'éternité que la danse macabre qui, dans *La Recherche*, transfigure la dernière matinée du narrateur.

"Parmi ces diverses sortes d'affligés, point ou peu de propos, de conversation nulle, quelque exclamation parfois échappée à la douleur et parfois répondue par une douleur voisine, des yeux sombres et hagards, des mouvements moins rares qu'involontaires...", n'est-ce pas là le rythme même de ce temps brisé et suspendu, de ce morceau d'Histoire que les parages de la mort semblent frapper d'une même agonie ?

Nous voilà bien loin du langage réaliste et transparent où certes les valets ne mugiraient pas. Encore faut-il se garder de voir là une simple comparaison sonore. Ce serait offenser les ducs à qui leur chagrin ne saurait valoir pareille disgrâce. En ces termes saisissants, ce qui se décrit ou se trahit, c'est l'âme de l'auteur et sa classe sociale.

Le langage n'y est pas invisible. C'est un matériau dense et étrange où se pratiquent des mutations. C'est là exactement le "monde magique de l'écrit" exécré par Sartre.

Par Sartre le théoricien, mais l'écrivain ? S'il me parle du "foisonnement mousseux des roses", de leur "doux parfum croupi", j'entends bien qu'il aime ces mots-là. Lorsque, plus loin, je lis : "Ce paysage, si nous

nous en détournons, croupira sans témoins dans sa permanence obscure. Du moins croupira-t-il. Il n'y a personne d'assez fou pour croire qu'il va s'anéantir. C'est nous qui nous anéantirons et la terre demeurera dans sa léthargie jusqu'à ce qu'une autre conscience vienne l'éveiller", tout à coup je vois ou crois voir ce que justement on ne peut voir, mais il s'y agit moins de vue que de vision (de l'invisible). Inspiré, on n'ose dire prophétique, le langage de Sartre se subjectivise. Le parfum des roses, pourquoi serait-il croupi à l'heure où elles foisonnent ? Ce paysage livré à sa permanence obscure, comment ou pourquoi croupirait-il ? Il n'y a plus là ni jugement ni odorat humains.

“Doux”, “obscur”, “croupi” qui reviennent si souvent sont moins par là des mots-signes que des mots-clefs, sésames pour ouvrir ce monde intérieur, plus charnel et chaud, où la vérité prend corps. Doux est le parfum croupi des roses, douce la fauve ardeur de l'or, douce la beauté de la prose, doux l'exil des banlieues. Cette douceur comme ce croupi ne résident-ils pas plus dans l'âme du sujet que dans le corps des objets ?

Le style selon Sartre, cette fois le philosophe, ne représente qu'une fragile passerelle entre ces deux univers “incommunicables” : une poésie faite de mots-objets sans signification et une prose pleine de significations sans mots-objets ; entre ce magnifique domaine de l'échec et ce lieu commun où la conscription bat son plein.

La beauté même est ici de peu de recours puisque, de révélation d'un absolu (selon Sartre lui-même), elle devient ce modeste attribut des signes : équilibre, euphonie. C'est aussi ce que nous dira Julien Benda. Le style, ça consiste à bien écrire, fût-ce le plus imperson-

nellement. Que pourrait-on attendre de plus de mots-signes transparents et invisibles que de ne pas se faire remarquer par leur inélégance ? Il arrive à M. Jourdain de versifier, mais il fait toujours de la prose sans le savoir.

Au cours du colloque : “*Que peut la littérature ?*”, un intervenant rapproche de la Florence sartrienne ce fragment déjà cité de Proust sur la cathédrale de Bayeux : “(Comment choisir) entre Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faite était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe ; Vitré dont l’accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien...”

Oui sans doute, répond Sartre, il y a aussi de la poésie dans la prose, tout un “matériel d’images” qui même à présent, et après l’euphonie, fait pour lui le style. Autrement dit, la vitre est un peu colorée, un peu bosselée. On dévoile toujours le monde au lecteur, mais simplement, à travers l’“épaisseur” de ce style hier invisible, on le dévoile obscurément. En effet, ce n’est plus clair, clair, clair.

Le château de Céline (*D’un château l’autre*) reste aussi symbolique que celui de Rimbaud et ne lui ressemble pas plus qu’un auteur à l’autre. Les roses de Ronsard, Sartre ou Jean Genêt ont la même forme, non la même tournure verbale, et leurs essences diffèrent.

A la limite, cette forme verbale de la rose précède sa venue à l’écrit comme chez Sartre, le doux et le croupi en précèdent le parfum. Non que ces qualités s’ajoutent inconsidérément à l’objet, mais peut-être celui-ci ne vient-il à l’écrit que dans la mesure où il autorise un tel parti-pris, où il aime le verbe qui se cherche un mode d’incarnation.

Le verbe est ainsi un médiateur entre le dit de l’ob-

jet et l'indicible des êtres. Il ne peut se définir ni à travers ce narcissisme où ne se refléteraient dans les mots que les songes de l'auteur, où Florence flotte et se décompose au-dessus de ses significations, ni dans cette servitude où il demeurerait un signe photographique de l'objet. Le langage littéraire tend plutôt à recréer le monde comme une donnée verbale, c'est-à-dire intérieure et surréelle.

Les mots visent des “objets qui ne sont pas là ou qui sont là, mais qu’on n’a pas vus, qui sont les signifiés.” (Sartre)

Précisément non, les objets ne sont pas les signifiés. L’erreur, l’ignorance de Sartre sont énormes. On pensait la question réglée depuis Saussure et, à ce niveau, elle aurait aussi bien pu l’être par un élève de philo. Il est assez visible que le mot transmet certaine idée de l’objet et non l’objet lui-même. Comment cela se pourrait-il ?

Par exemple, je peux désigner cet anneau comme cercle d’or ou comme bague ou comme alliance. C’est toujours le même objet, mais, du matériau à la parure, puis au mariage, chaque fois le sens diffère. Le mot détient ce sens, il ne détient pas la chose. Aussi bien, en linguistique, le mot est le “signifiant”, le sens le “signifié”, l’objet n’est que le “réfèrent”.

Comment, pourquoi Sartre commet-il une telle bévue ? fait-il sauter le terme intermédiaire ? veut-il confondre signifié et réfèrent ? Parce que, si les mots sont à ce point les choses, si aucun sens donné ne se glisse entre eux, alors, selon son vœu, l’écrit montre bien le réel tel qu’il est et non pas tel que les mots forcément l’interprètent. Toutefois ce parti-pris annule le principe de la littérature qui, pour elle, se déploie librement dans le signifié.

Ces comprimés sur sa table de nuit, dit encore Sartre, le signifiant comme malade. Exactement, ils le signifient “comme”. Ils ne montrent pas Sartre malade. Ils donnent à penser qu’il l’est.

Si, dans le mot, se tenait un bovidé réel, le valet ne pourrait pas mugir, ou bien, sur l’écran du réalisme, surgirait au premier degré un être hybride et monstrueux. Saint-Simon passerait pour fou. La métaphore s’étein-

drait avec le signifié. Mais la chance de la littérature, c'est qu'il y a moins de différence entre les mots qu'entre les choses, ce qui est un principe surnaturel d'unité. Pourquoi écrirait-on roman ou poème si ce n'était pour user de ce pouvoir ?

Le valet mugissant et néanmoins normal est tout aussi impossible à voir ou concevoir qu'un homme-cloaque-erreur. Alors que peut-on voir à travers la vitre du langage ? Ceci par exemple : "un beau jardin orné de fleurs au parfum suave", c'est-à-dire quoi ? Rien. Si Pascal ou Saint-Simon évoquent de l'invisible, cette réussite parfaite de la prose-signe ne donne que l'illusion d'une vue extérieure. Il est vrai, les jardins manquent rarement de beauté, les fleurs ont leur parfum spécifique qui flatte l'odorat. Se fiant à ses signes, l'auteur naïf croit montrer ce que lui-même ne voit. Son jardin n'est clos que de lapalissades. Il ne faudrait d'ailleurs pas lui reprocher la platitude de son style. Il se sentirait moins incompris dans ses mots que dans ses roses.

Nous pouvons donc en venir à cette évidence : les mots ne sont pas faits pour montrer, mais pour ne pas voir (pour nous dispenser de voir). Qu'on me pardonne cette anacoluthie.

Si, par référence au texte pascalien, un critique note : "L'homme étant un cloaque d'incertitude et d'erreur, il s'ensuit que...", nous le comprenons aussitôt, ce cloaque-signe doit désormais nous épargner jusqu'à l'idée de sa vue ou de ses odeurs. Il est devenu cliché, c'est-à-dire image éteinte, reproduite, pareil à tous ces mots qui, dans le parler, défilent à toute vitesse sans s'accompagner d'images qui couperaient la communication.

En définitive, le pseudo-objet sartrien reste invisible, et l'objet métaphorique impossible à imaginer.

La métaphore n'est pas faite pour illustrer le texte, mais pour transfigurer son objet, par exemple le valet dans ce phénomène impie où il meugle.

Ce qui présente une "configuration imaginaire", ce n'est pas tel ou tel mot comme le répète Sartre fasciné par Florence, mais ce visage-mufle des valets. Les mots-signes, quant à eux, ne peuvent que décrire une pseudo-réalité. Ils n'ont pas voix au chapitre de la métamorphose. Ils n'ont pas de fonction en littérature.

DE BENDA À BARTHES

Julien Benda qui tenait avant-guerre une boutique de logique héritée, croyait-il, de Descartes voyait à travers ses vitres passer des stylistes de la décadence, d'indignes héritiers de la littérature française qui se nommaient entre autres Mallarmé, Claudel, Valéry, Proust, Aragon, Montherlant, Alain, Giraudoux... Il laissait espérer une plus longue survie littéraire à Martin du Gard, Duhamel ou Jules Romains.

Le polémiste de *La France Byzantine* précédait de peu Sartre auquel succéda, mieux masqué, Roland Barthes, mais le propos politico-réaliste ne varie guère. Vouer la prose littéraire à un service public déterminé – hors d'elle-même – conduit à voir la forme soit comme subsidiaire (Sartre), soit comme superflue (Benda), soit comme encombrante (Barthes). Or elle est là, ostensible, péremptoire, pour signaler l'écrivain comme tel ou précisément pour "former" la littérature.

Le livre de Benda à peu près contemporain de l'essai de Sartre en semble, lui aussi, à distance la caricature. Les mots n'étant jamais que des étiquettes, tout l'art du monde ne saurait consister qu'à les rédiger correctement et les coller au bon endroit. Seule compte "l'idée". Tout culte de la forme est donc fétichiste, toute "croyance à la spécificité du langage littéraire" aberrante.

Cet ouvrage écrit durant les famines de l'Occupation est littéralement fait d'épluchures de textes.

Proust : "Au milieu d'autres noms de villes ou de villages de France, noms qui n'étaient que visibles ou audibles, le nom de Tours par exemple semblait composé différemment, non plus d'images immatérielles, mais de substances vénéneuses qui agissaient de façon immédiate sur mon cœur dont elles précipitaient et rendaient douloureux les battements."

Benda rejette ces substances comme non médicales et tout le texte avec elles ; des "observations personnelles et par là dépourvues de toute valeur scientifique". Rien à voir avec "l'enquête si proprement scientifique d'un Benjamain Constant ou d'un Senancour", avec les ouvrages de Taine, Sainte-Beuve ou Renan (la "basse trinité", disait Alain).

L'ennui est que précisément, Proust écrit une œuvre personnelle et non un traité de médecine. Ses étiquettes, Benda ne les colle pas au bon endroit, celle de l'enquête sur le roman, celle de la science sur un art.

Si Mallarmé note : "Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, mais avec des mots", cette évidence hérisse Benda dans sa retraite. Il y voit une "volonté de faire de la littérature un exercice purement verbal purgé de toute intrusion intellectuelle". A quoi il oppose la devise de Renan : "La règle fondamentale du style est d'avoir uniquement en vue une pensée". Hélas, cet unique souci plutôt qu'au "Fuir, là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres" aboutit à La Prière sur l'Acropole ou, dans le cas de Benda, à cette curieuse entreprise qui consiste à "purger un exercice d'une intrusion". Perdue de "vue", la métaphore se venge. Quand elle ne fait pas le style, elle le défait.

Buffon, autre maître de Benda, lui dit en vain que le style, c'est l'homme, le disciple pour qui ce n'est qu'un "vêtement" jeté sur "le contenu intellectuel" dépouille des auteurs comme Valéry pour s'offusquer ensuite de leur nudité. Sans voir que c'est la sienne. "Il reste de purs truismes". Or le truisme procède de sa conception du langage où le pur signe réduit à l'abstraction ce qu'il touche. On l'a vu avec Pascal ou Rimbaud.

Voici un frappant exemple de cette méthode :

"L'homme est animal, écrit Alain, et l'homme supérieur est peut-être plus animal qu'un autre ; j'y remarque une force qui est disciplinée, mais qui est toujours force. Cela me fait entendre que c'est l'animal qui pense, condition que nul ne peut éviter." (*Propos sur l'Education*)

Commentaire de Benda :

"L'homme étant justement l'animal qui pense, on voit que l'auteur ne nous apprend rien du tout, mais il a l'air de nous apprendre quelque chose en ne précisant pas ce qu'il entend par animal."

Or, bien concrètement, par animal, Alain entend l'animal. Sa pensée est claire : même si nous tendons à l'oublier, nous sommes ces bêtes pleines de peur, de faim, de désirs, de "force" ; l'homme supérieur est une bête plus forte, et ce n'est pas un être abstrait qui pense en lui, mais cet animal avec tous les risques dont cet état menace sa pensée.

Au contraire, pour Benda qui se targue du titre d'intellectualiste, le mot "animal" n'évoque pas une bête, mais un genre dont l'homme constitue une espèce douée de pensée. Ce farceur d'Alain aboutit ainsi à la conclusion tautologique que l'animal qui pense est un animal qui pense. Où l'un confronte puissamment deux

natures, l'autre ne découvre que l'équivalence verbale de deux termes. Quand le premier ressuscite dans le mot la présence, la "force" de l'objet, l'autre ne voit dans son mot-signe que le signe de la chose. Il ne voit rien et ne comprend pas.

La thèse de Barthes part du même postulat pour s'égarer avec un peu plus d'étrangeté et de maestria sur de mêmes chemins. Du moins ce postulat, l'auteur du *Degré Zéro de l'Écriture* l'énonce-t-il avec une entière franchise : la littérature est par fonction morale, sociale et politique.

Dans ce cas, qu'est-ce que la forme ? Barthes ne va pas trop commodément la voir, à la manière de Sartre, comme un discret adjuvant esthétique, ni, à celle de Benda, comme un vêtement jeté sur le fameux contenu intellectuel. Non, elle existe, donc elle est excédentaire. Elle s'interpose, anachronique toujours, entre signe et lecteur, et il n'y a pas grand moyen, semble-t-il, de la neutraliser (de l'amener à ce degré zéro).

L'honnête Camus s'y est bien essayé, mais ce retour solitaire au classicisme ne pouvait que se solder par un échec ; cette écriture blanche demeurerait une écriture, soit une forme, une manière, un obstacle.

Barthes fondait plus d'espoir sur une restitution du langage parlé. Ah ! si chaque auteur pouvait écrire comme tout le monde parle, le véritable verbe de son époque, c'en serait fini de cet art splendide et anarchique, de ces voix admirables mais intemporelles. Engagé physiquement dans son matériau même, ce "langage socialisé", l'écrivain pourrait enfin fonder une action.

Qui s'est récréé devant cette chimère ? Cette vue de

l'esprit ? Le parler et l'écrit, comment ne demeureraient-ils pas distincts par nature comme par destination puisque l'écrit compose ce que la parole dévide, et que son but est de dire ce qui, faute de ses moyens, resterait indicible ? Privé de son propre matériau, de son écriture spécifique, Proust "dira"-t-il *La Recherche* ? Ou imagine-t-on *Une Saison en Enfer* en langage socialisé ?

Anachroniques, de telles écritures ? Pas davantage. Barthes supposait-il qu'on parlait jadis dans les rues la langue de Pascal ? Les auteurs qui survivent sont ceux qui ont écrit comme personne.

Victime de son parti-pris, Barthes qui rêvait d'une Histoire de l'Écriture n'a voulu voir en celle-ci qu'un produit de l'Histoire. Ce travers tourne chez lui à la lubie. Notre XX^e siècle aura été, explique-t-il, celui de la "multiplication des écritures". On pourrait voir là foisonnement, nouveauté, incessante création. Il n'y découvre qu'une multiplicité de choix parmi les écritures du passé. Des copistes, Joyce ou Proust, Faulkner ou Céline, Beckett ou Le Clézio ? Mais copistes de qui ? Avec les copistes, on n'obtient que des additions, pas une multiplication. Tel est ce miracle de la multiplication des écritures qui prolifèrent sans jamais avoir été créées.

Qu'est-ce alors que l'écrivain s'il ne se définit plus comme tel dans son écriture toujours empruntée ? Cette question ne gêne pas Barthes. Soit, son écriture, chaque écrivain est contraint de la choisir parmi des modèles historiques plus ou moins défraîchis. En revanche, il possède bien à lui son style.

Le style, l'écriture, il ne s'agissait donc pas là des deux aspects d'un même phénomène ou, à la limite, de synonymes. Nullement, que ne s'en était-on avisé plus

tôt ? Il s'y agit de manifestations isolées, indépendantes, et dont curieusement le seul point commun est de n'avoir, ni l'une ni l'autre, aucun rapport avec l'œuvre en cours.

L'écriture, modèle que l'auteur adopte en fonction de ses choix sociaux, est par là antérieure et extérieure à cette œuvre. Le style, lui, est organique et fatal ; il remonte du corps ou du passé de l'écrivain comme une "force aveugle", le "produit d'une poussée", un phénomène d'ordre germinatif qui le situe "hors de l'art".

De *Jean Santeuil*, relative ébauche, à *La Recherche* accomplie, Proust n'a cependant pas plus changé de "nature biologique" que d'"aire sociale". Il semblerait plutôt qu'il ait trouvé son style dans l'écriture même qui s'accordait à son projet ou qui simplement sortait de lui, de ses propres labyrinthes.

Au hasard, Valéry, Rimbaud, Giraudoux, violemment-ils une écriture impersonnelle et sociale par ce qui remonte aveuglément en eux de biologique, hors de tout art ?

Barthes se garde de vérifier sa bizarre théorie dans les textes. Si on parcourt son ouvrage dans l'espoir d'y découvrir quelques pistes du style et de l'écriture, il faut déchanter. L'auteur n'éclaire guère sa lanterne.

L'écriture classique se définit toute dans sa structure et sa pure instrumentalité : "transparence", "circulation sans dépôt", "signes sans épaisseur", "mots neutralisés" et dont aucun n'est "dense par lui-même." (Pascal !)

A l'intérieur de ce dogme classique, la diversité des genres et le mouvement des styles sont des données esthétiques, non de structure. Mais que peut être un mouvement des styles dans cette transparence, cette neutralisation des mots ? Comment ce produit d'une

poussée biologique se dépose-t-il dans cette circulation sans dépôt ?

Bien sûr, on n'écrit pas de la même façon d'un siècle à l'autre puisqu'on ne vit, ni ne sent, ni ne pense de la même façon. Mœurs, règnes, croyances, société, c'est tout cela, l'Histoire. Notre XX^e siècle aurait-il été le seul sans Histoire puisque sans écriture propre ? N'est-ce pas plutôt le contraire qui s'observe dans les mouvements rocaillieux de nos styles ?

Cela dit, au chapitre des "écritures politiques", il n'est plus question de structure, mais de vocabulaire, de "lexique". Sous la Restauration, l'ouvrier qui revendique est un "individu". Sous De Gaulle, les communistes sont des "séparatistes". Qu'est-ce que ces jugements ont à voir avec l'écriture ? D'ailleurs, n'est-ce pas merveilleux, la seule phrase citée en exemple des écritures politiques est une parole, celle du girondin Guadet : "Oui, je suis Guadet. Bourreau, fais ton office..." qui se réclamerait plus justement d'un style révolutionnaire. C'est l'ennuyeux avec les théories, on se trouve tant soit peu forcé de les appliquer et cet exercice manque de chausse-pied.

Inutile de poursuivre. La conclusion, nous la connaissons : tout écrit, qui n'est ni ne peut être le parler de l'époque, est donc historique, passéiste, "conventionnel et inhumain." Les auteurs cités dans ce "Contre Sartre" et Sartre lui-même seraient-ils conventionnels, inhumains ? Je ne sais si la foi soulève les monts, mais ce qui soulève les mots, c'est la passion. Traduisons Buffon. Ce qui compte dans le style, ce n'est pas ce qu'on dit, mais ce qu'on est.

ROBBE-GRILLET ET LA MÉTAPHORE

J'ignore si on lit toujours le Nouveau Roman. Sinon, ce serait dommage, mais il reste amusant et instructif d'exhumer la théorie qui l'étayait : *Pour un Nouveau Roman* de Robbe-Grillet.

L'auteur prétendait créer un objet romanesque qui, semblable à tous les autres, simplement "fût là", solitaire, vierge, nécessaire et inutile, sans références ni significations, absolu. Un rêve édénique. Mais comment ériger une œuvre non signifiante et absolue dans le langage qui n'est tramé que de relations et de significations ?

D'abord on doit chasser la "meute des adjectifs animistes et étrangers". Telles les choses qui, elles aussi, sont là et se moquent du sens que nous leur ajoutons, les gestes ou mouvements humains seront là, durs, "objec-taux", inaltérables.

En principe, c'est très bien. L'intensité de leur présence ne peut que s'accroître par la destruction autour des objets de tout lien et toute liaison, tout passé, tout avenir. C'est là le présent absolu. L'opération recèle une grande force évocatoire, mais non sans limiter le réalisme dont se réclame ce scientifique, car le roman ne peut exalter ce présent absolu que par l'entremise d'un personnage qui, pur témoin, regard sans conscience ni

mémoire, endorme toutes ses autres facultés et perde ainsi de sa réalité propre – et c’est fournir une caution à cet humanisme honni que de ne pouvoir le détruire qu’avec l’homme. D’où ces héros agonisants ou amnésiques, innommés, intemporels. Pour cette “école du regard”, le réel, c’est ce qui est vu là, mais comment savoir, dans ces conditions, si ce qui est vu là est réel ou imaginaire ?

Ainsi ce réalisme verse-t-il très tôt dans l’onirisme. Du rêve, il a ce trait spécifique : la présence absolue et incontrôlée de l’objet dans une abolition du temps.

Ces descriptions minutieuses et fragmentaires, cette perte du temps et cette multiplication de l’espace, et toute cette géométrie du songe, qu’elles aient prétendu ouvrir la voie d’un “nouveau réalisme”, même à distance, on s’en étonne.

A peine d’ailleurs Robbe-Grillet a-t-il besoin de héros sans mémoire, c’est son écriture qui est amnésique. Elle n’use guère que du présent de l’indicatif. Des scènes répétitives ou imperceptiblement modifiées parcourent, erratiques, l’espace romanesque. Ces objets absolus tournoient au gré des apparitions pour composer des figures précises, un ballet savant, un poème austère et concerté. La répétition détient, nous le savons, une charge poétique, mais le propos “descriptif et scientifique” y devient de plus en plus aléatoire. L’ingénieur craint d’être poète. L’“objectalité” lui sert d’alibi.

Ne nous méprenons pas davantage sur ces mesures dont est si prodigue le romancier et si satisfait le théoricien. Elles sont moins prises pour mesurer que pour substituer à des distances relatives la distance absolue (nécessaire à la définitive solitude de ces objets).

Toutefois ces descriptions inhumaines ne peuvent

que les laisser dans un état indescriptible. L'auteur lui-même s'y casse les dents.

La boîte de son encrier ne sera pour lui qu'un parallélépipède, mais il lui faut d'abord la nommer boîte de mon encrier. Le marteau, quand il n'a plus d'usage, redevient cet objet étranger et solitaire. Oui, à condition de ne pas le nommer marteau où reste enclose sa signification, et, dans ce cas, en dépit de toutes les mesures, l'objet resterait informe et méconnaissable, sans intérêt pour le lecteur comme pour l'auteur.

Nulle part, la méprise n'est aussi claire ou la confusion aussi obscure que dans la relation de Robbe-Grillet avec la métaphore.

“Que perdrait, demande-t-il, le village à être situé au creux du vallon plutôt que blotti ?” Oublions le cliché. Il y perdrait cet ajout subjectif, ce reflet humain qui commandent sa venue à l'écrit. Sinon pourquoi décrire, pourquoi écrire ? Autant demander ce que perdrait l'homme de Pascal à être sujet à l'incertitude et l'erreur plutôt que cloaque d'incertitude et d'erreur. Il y perdrait la force de son évocation, sa raison d'être et le style de Pascal.

En vérité, “l'adjectif optique et scientifique, celui qui se contente de situer, de limiter, de définir” n'a aucunement pour objet la géographie. La relation de Robbe-Grillet avec la métaphore n'offre pas cet aspect purement objectif. Sa suppression délibérée est elle-même d'essence métaphorique.

La comparaison confronte deux données bien distinctes pour noter entre elles une analogie. Elle use généralement du “comme”. La métaphore supprime le “comme”, mais personne ne s'y trompe. (Parler de la tristesse d'un paysage nous inciterait selon Robbe-

Grillet à tenir que le paysage la ressent. C'est une plaisanterie. Le "pli amer de la bouche" éprouve-t-il de l'amertume ?)

La métaphore supprime le terme de comparaison pour métamorphoser l'objet, mais elle ne le métamorphose que dans le langage. Du reste, plus ses objets sont initialement distants, donc impossibles à confondre, plus est forte et révélatrice la métaphore, mais le désert métaphorique de Robbe-Grillet l'est davantage.

Ponge, cité par Sartre, décrit ainsi la "jeune mère" :
"Les bras et les mains s'incurvent et se renforcent. Les jambes (...) sont volontiers assises, les genoux très remontés, le ventre ballonné, livide, encore très sensible..." La jeune mère n'est plus là, dit Sartre, qu'"un mammifère supérieur qui a mis bas". Toutefois, il serait maladroit à Ponge de le noter lui-même. S'il nous présentait la jeune mère "comme" un animal (seulement comme), il la rétablirait du même coup dans son humanité et ruinerait la sorte de métaphore généralisée où elle est par avance animale.

Robbe-Grillet ne procède pas autrement. Réduire le village à ses plans, l'homme à ses gestes a pour conséquence et pour but de les déshumaniser, les réifier.

Le "comme" est ce pont qui réunit deux rives. Si l'on veut qu'il n'y en ait qu'une et qui soit absolument distante, il faut faire sauter jusqu'à l'idée du pont, la jeune mère étant dès lors totalement animale et la ville absolument étrangère.

Le théoricien rejette la métaphore comme unissant indûment deux objets, et le romancier au contraire la proscrit parce que, ceux-ci déjà confondus, les comparer serait les séparer.

En définitive, sa théorie fait de Robbe-Grillet le vrai

disciple de Sartre. Quelle différence observer à ce niveau entre “mot-signe” et “adjectif optique” ? Tous deux présupposent la même transparence et neutralité du mot, la même réalité extérieure enfermée en lui, le même réalisme en art.

On notera pour s’amuser un peu que Robbe-Grillet ne dédaigne pas toujours la métaphore. Il lui suffit de s’échauffer. Alors la culture de masse est un “cheval de bataille”, l’opposition entre fond et forme un “vieux bateau crevé”. Éternels et inhumains, les objets “se moquent (humainement) de leur sens”. Il est inattendu, dans la phrase même qui met en garde contre la tentation métaphorique, de présenter les objets comme “défiant la meute des adjectifs animistes”. Métaphoriquement, c’est trop demander à l’adjectif que d’être simultanément chien ou loup et principe spirituel.

Et, en fait de vieux bateau crevé, à quoi bon envoyer au fond des mers celui de l’opposition fond-forme si c’est pour le faire ressurgir dans la non moins vieille querelle de l’art pour l’art ou l’art pour l’homme ? L’un tend à produire cet homme-objet, l’autre un homme-argument. Les grandes œuvres sont plus assurées et plus incertaines. Elles proposent moins une réponse qu’une question, infinie et insoluble : une quête.

AUTEURS CITÉS

- “Je hais tous ces truqueurs...” Interview de Sartre dans *Les Lettres Françaises*.
- Jean-Paul Sartre - “Qu’est-ce que la Littérature?” (1948)
- “Que peut la Littérature?” (transcription d’un débat organisé par le journal *Clarté*, avec entre autres Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jorge Semprun, Jean-Pierre Faye) 1965.
- Jean-François Revel - “Sur Proust” (1970)
- Julien Benda - “La France Byzantine” (1940-1944)
- Roland Barthes - “Le Degré Zéro de l’Ecriture” (1953)
- Alain Robbe-Grillet - “Pour un Nouveau Roman” (1963)
- Jean-Paul Sartre - “L’Homme et les Choses” dans *Situations 1* (1947) à propos de “Le Parti-Pris des Choses” de Francis Ponge.
- Marcel Proust - “A la Recherche du Temps Perdu”.

TABLE

CONTRE SARTRE OU LA LANTERNE MAGIQUE DE PROUST	9
DE BENDA À BARTHES	29
ROBBE-GRILLET ET LA MÉTAMORPHOSE . . .	36
AUTEURS CITÉS	41

